

声になるまえに

——リチャード・フライシャー

『10番街の殺人』における呼吸音と身体

早川 由真

はやかわ ゆうま

立教大学大学院 現代心理学研究科映像身体学専攻博士課程後期課程 映画研究

序論

トーキー化以後、映画における身体は視覚的な身体イメージ（映像）と聴覚的な声（音）という2つのレベルで存在することになった。原理的に分裂したものとしてある映像と音の関係にかんしては、これまでに様々な議論がなされてきた。たとえば、メアリー・アン・ドーンは、トーキーとともに出現した声によって断片化した身体が「統一」されるという。声は「有機的に統一」された「幻想的身体」を再構築し、それによって台詞は「特定の個人に帰する」ようになる（ドーン 1999: 312-3）。すなわち、声こそが断片的な身体を統一し、個別化された主体としてのキャラクターを生み出すのである。しかし、それは同時に、次のことを意味してもいた。すなわち、声による「統一」がなされない場合、映像と音の原理的な分裂が露呈し、存在論的な問題が発生するということだ。それは、映画における身体とはどのような存在なのか、という問題である¹。

ミシェル・シオンの「アコースメートル [acousmètre]」という概念は、映像と音の分裂が示すそうした存在論的な問題を提起するものだった。アコースメートルとは、聞くことはできるが、音源とされる身体（口唇）がまだ画面内に映っておらず、身体から切り離された状態にある声のことだ。口唇が映るやいなや

001

声
に
な
る
ま
え
に

1 ハイデガーによる「存在的 [ontisch]」と「存在論的 [ontologisch]」の区別に準拠している。映画における身体の在り方やそれについての観客の経験にかんする事柄を「存在的」な問題であるとするは、一方、ここでいう「存在論的」な問題とは、そうした映画における身体の在り方やそれについての経験を規定しているメカニズムそれ自体、とりわけ映画の原理的・技術的な特性それ自体を「露呈させる」ような問題のことである (Dahlstrom 2013: 146)。

声はたちまち「身体化」され、身体の「死すべき運命 [destin des mortels]」に従ってしまうが、そうでなければ声は身体に帰属せずに彷徨いつづけることになる (Chion 1982: 38)。あるいは、ロバート・スパードニは、1920年代末から30年代初頭におけるトーキー初期のホラー映画および当時の言説を分析し、映像と音が結びつかない「不気味な身体たち」の出現や、映像と音が統一された古典的な語りのイデオロギーへと馴致されていく複雑な過程を描きだしている (Spadoni 2007)。本論文は、そうした映像と音の分裂をめぐる議論の延長線上において、『10番街の殺人』(10 Rillington Place, 1971年)²を取りあげる。リチャード・フライシャーがイギリスで撮った本作品は、映像と音の分裂を特異な仕方でも示しているのだ。本論文の目的は、この作品に表れている映像と音の関係を分析し、声とは異なりこれまでにはあまり着目されてこなかった呼吸音という要素がもつ意味を最終的に明らかにすることである。

『10番街の殺人』は、ジャーナリストのルドヴィク・ケネディによる同名のノンフィクション小説が原作であり (ケネディ 1961)、1940年代にロンドンで実際に発生した連続殺人事件、およびその後の死刑の執行を描いている。ノッティング・ヒル郊外にあった住宅街、リリントン・ブレースに住むジョン・レジナルド・クリスティは、病気の治療を偽って何人もの女性を部屋に誘い、薬品やガスで失神させたのち強姦や殺害を行っていた。同じ建物の2階に引っ越してきたティモシー・エヴァンズの妻・ベリルと娘・ジェラルディンも、クリスティの手によって命を落としてしまう。だが、娘の殺害容疑で有罪になったのはエヴァンズであり、1950年に彼は絞首刑に処されてしまった。その後、建物内から多数の遺体が発見されると、クリスティが真犯人として改めて有罪判決を受け、1953年彼もまた絞首刑に処される。しかし、以後も裁判所はエヴァンズの冤罪を認めていなかった。1961年に出版された原作は法廷の記録、新聞・雑誌記事の綿密な調査、および関係者へのインタビューを網羅し、エヴァンズの無実を説得的に立証したものだ。こうした告発の影響もあってイギリスでは1969年に死刑制度が廃止となり、刑務所に埋葬されていたエヴァンズの遺体はのちにカトリック系の墓地に移されることになった。

2 撮影は1970年の5月から7月にかけてイギリスで行われた。イギリス公開が1971年1月、アメリカ公開が同年5月だが、日本では劇場未公開。本論文の執筆には日本版DVDおよびイギリスのPower House Filmsから発売されたブルーレイ・ディスクを使用した。なお、本論文では日本版DVDの邦題をタイトルとして用いる。

この映画に言及した先行研究は、あくまで実際の事件との関連から、現実にあった出来事が生々しく描かれていること、とりわけ俳優の演技を含むキャラクター描写の緻密さに着目してきた。エンマ・L・ジョーンズとニール・ペンバートンは、この事件を手がかりに当時の非合法的な中絶手術の実態を明らかにした論文において、この映画が「リリントン・プレースでの出来事を、徹底した細心の注意をはらって語り直すことを可能にした」(Jones and Pemberton 2014: 1107)と書き、その「現実的で社会的なリアリズム [gritty social realism]」(Jones and Pemberton 2014: 1086)を評価している。また、アントニー・ロバート・アーンショウは、映画のなかでイギリスのシリアル・キラーがどのように表象されてきたかを考察した学位論文において、この映画ではクリスティの犯罪が「断固たる正当なやり方で [in a resolutely anti-gratuitous manner]」示されると記している(Earnshaw 2017: 97)。しかし、これまでには指摘されてこなかったが、この作品の出来事やキャラクターの描写には音が重要な役割を果たしているのである。本論文は、この作品における音の役割を指摘しつつ、特異な仕方で表れている映像と音の分裂を描きだしていく。そして最終的に、呼吸音という要素が声とは異なる仕方で身体イメージへの帰属を逃れてゆくことを明らかにする。

まず第1節では、本作品における即物的な音の使用法を確認しつつ、60年代後半から70年代のドルビー・システムに至る録音・音響技術の革新、すなわち「第2次サウンド革命」(Schreger 1985: 348)の流れのなかに本作を位置づける。第2節では、ミシェル・シオンの〈流出のパロール〉概念を手がかりに、身体イメージや声の分析を通じて、目的を志向するクリスティと不安定なエヴァンズというそれぞれの存在様態を対比的に描きだす。第3節では、声によって統制されたクリスティの身体の傍らで、身体の暗示から逃れていく無名の音としての呼吸音が表れていることを明らかにする。

I 語りと音

1.1 即物的な音

『10番街の殺人』では具体的にどのような仕方で、出来事が描かれているのか。フライシャーはとある新聞の記事で死刑制度反対を明言しており、冤罪の告発という原作の立場をこの映画は明確に踏襲している。『強迫／ロープ殺人事件』

(*Compulsion*, 1959年)や『絞殺魔』(*The Boston Strangler*, 1968年)といった実際の事件を描いた傑作を撮ってきたことからわかるように、「以前からこの話をやりたかった」と語るフライシャーにとってこの事件は強い関心の対象であった。法律の改正によって、殺人事件の映画化が可能になるまでの期間が短縮され、念願の題材をイギリスで撮ることができるようになったのだ (Graham 1970)³。冒頭で「これは真実の物語である。会話は可能なかぎり公的書類に基づいている」と表示されるとおり、この作品は原作のディテールを忠実に表現しており、そうしたリアリズムの姿勢は公開当時から高く評価された⁴。だが、この作品においてより着目すべきなのは特徴的な語りのスタイル、およびそれに関連した音の使用法だろう。

黒沢清は、フライシャー作品一般における「起こったことに注釈を一切付けないというか、ただぼこぼこ起こったことが連続している」(黒沢ほか 2008: 208) ような印象について語っている。実際、この作品では余分な説明を排した「客観的」な語りが見受けられる⁵。たとえば、ティモシー・エヴァンズ (ジョン・ハート) が冤罪で絞首刑に処される重要なシーンは、手持ちカメラによるわずか2つのショットで構成されており、あっという間に終わってしまう。ステファヌ・ブルゴワンが書いているように、そのシーンは「簡潔さ」がインパクトを生みだしており、それによってかえって「忘れられない」ような強烈な印象を残す (Bourgoin 1986: 109)⁶。この特徴的な語りには、個々のショットにおけるカメラの運動、および映っている人物や物体の運動など、様々な要素が複雑に関係しているが、とりわけ重要となる要素は音である。机や椅子が、大きな物音を立て

3 事件の発生から50年経過していなければならないという法律が30年に短縮された。さらに、この映画は死刑制度反対を描いているという名目で特別の許可を与えられた (Graham 1970)。なお、フライシャーのヨーロッパ行きは2度目である。ハリウッドのスタジオ・システムの凋落が背景にあった1度目の渡欧は、『バラバ』(*Barabbas*, 1962年)以後しばらく映画が撮れなくなるという苦い結果となった。2度目の渡欧の経緯は自伝でまったく触れられていないが (Fleischer 1993)、端的に『絞殺魔』の監督が以前より関心のあったリントン・ブレス事件の映画化の依頼を受けてイギリスに渡ったということだと思われる。

4 クリステイ、エヴァンズなどの主要登場人物には実在した人物とまったくおなじ姓名が与えられ、ロケ地には事件後に名称が変えられた実際のリントン・ブレス、ただし10番地ではなく許可がおりた隣家が使われた。建物外部の通りと玄関や廊下の部分はロケ、室内や中庭はスタジオでのセット撮影だという (Geeson, Dobbs and Redman 2016)。当時の『ニューヨーク・タイムズ』紙のレビューでは、「実際の人々の描写のように見せられた俳優たちや、室内用便器から法廷に至るすべてにおいて、あらゆる種類の真正性でもって作られている」(Canby 1971: 52)と、キャラクターたちや美術の本当らしさが評価されている。フライシャーは取り扱う人々を綿密にリサーチし、舞台となる環境や場所の使い方を十分に理解したうえで映画に持ち込んだという (Attenborough 2016)。

5 「私はかなり客観的だったと思う」とフライシャーは語っている。「いくつかのシーンではシンパシーを引きだそうとした。だが私はそれを客観的に行う。感情的でありすぎないように」(Fleischer 1970: 20)。

6 このシーンには現実のエヴァンズとクリステイを処刑した死刑執行人のアルバート・ビレポイントが立会い、実際の死刑のプロセスに忠実なかたちで撮影されたという (Geeson, Dobbs and Redman 2016)。

ながら片付けられていく音。看守の一人が大きな金属製の柵を引きずる音。そして、エヴァンズが落下するときの鈍いロープの音。ここでは音楽は用いられず、即物的な物音だけが鳴り響くのである。

事実、この作品において、ジャズ・ミュージシャンであるジョン・ダンクワースによる決して派手とは言えない音楽は、冒頭のクレジットを除けば、わずか4つのシーンでさりげなく使用されるのみである。ジョン・クリスティ（リチャード・アッテンボロー）による犯行が音楽をともなって劇的に示されるということではなく、音楽は行為に至るまでのサスペンスの局面や、被害者が気を失って抵抗できなくなった後の描写に用いられている⁷。ファースト・ショットがサイレンの音とともに始まることからわかるように、この作品では音楽以上に様々な音を聞かせることに比重が置かれている。行き交う車の音、路上で遊ぶ子供たちの音、赤ん坊の泣く声、小鳥の鳴き声、列車が通過する音など、リリントン・プレースの狭い室内には画面外の物音が響いており、音楽に代わって画面を息づかせている⁸。また、室内においても即物的な物音は鳴り響いている。自室にいるエヴァンズは廊下でクリスティが妻ベリル・エヴァンズ（ジュディ・ギーンソン）の遺体を運ぶ物音に気がつくのだし、クリスティの妻・エセル（パット・ヘイウッド）は、中庭で夫が遺体を引きずる音を寝室で震えながら聞くことになる。

さらに耳をすませば、より繊細な物音も聞き取ることができる。上の階に引越してきたベリルに目をつけたクリスティが、医療の知識があるとうそぶいて偽の「中絶手術」の約束をするシーンでは、ベリルがロープ張りの椅子に腰掛ける音や、クリスティが座ったり立ったりするときのわずかな軋みや、ティーポットに注がれるお湯の音、机の上でクリスティが紅茶を入れる準備をしているときの食器の音などがはっきりと聞き取れるようにミキシングされている。両手をカーディガンに埋めているベリルの、かすかな衣擦れの音まで聞き取れる。このような即物的な音は、作品においてどのように機能しているのだろうか。それを考

7 4つのシーンとは、①クリスティがミュリエル・イーディを襲うシーン、②クリスティが1階の自室で器具を準備するシーン、③クリスティがベリルを襲うシーン、④クリスティが部屋を引き払うシーンである。②では妻・エセルの外出や修理の業者の来訪、③ではアリス（イソベル・ブラック）の来訪によって音楽が中断され、サスペンスの効果が生まれている。また、①と③では被害者が気を失った後から音楽が始まる。なお、それらとは別に物語世界内の音楽として、ピア・バーのシーンでは歌唱とピアノが、クリスティ夫妻がラジオを聴くシーンではエルガーの楽曲が、それぞれ使用されている。

8 とりわけ列車の音は、陰惨な事件へと至る様々な契機とともにしばしば用いられる。すべては挙げないが、たとえば、冒頭エヴァンズ一家がタクシーで到着したとき、もうひとりの赤ん坊ができたこととベリルが夫に告げるとき、クリスティの「手術」を受けることをベリルが承諾するとき、などである。

えるためには、こうした音の設計が可能となる歴史的な条件を見ておく必要がある。

1.2 歴史的な背景

映画研究者のジェイ・バックによれば、1960年代後半から1970年代にかけて、イギリスで発達していた独特の「サウンド美学」がアメリカ映画に影響を及ぼしていく。バックはそれを「ブリティッシュ・インベーション」と呼んでいる。1960年代、アメリカのメジャー・スタジオはロケ撮影において映像とシンクロした音の録音に固執していた。だが、当時の技術ではカメラとブーム・マイクをケーブルでつなぐ必要があり、カメラの動きを著しく制限することとなった。そうした制限を嫌ったブリティッシュ・ニュー・ウェーブの監督たちはアフレコを積極的に取り入れたため、映像と音の「自然な」つながりを重視するのではない「新たな表象のコード」が出現した (Beck 2016: 15)。すなわち、周囲のささやき声や物音の強調や、複数の人物の重なり合う会話などである。1969年にヴェガ社からラジオ・マイク (ワイヤレス・マイク) が発売されると、ロバート・アルトマンがいち早く『M*A*S*H ——マッシュ』(M*A*S*H, 1970年) においてその新しい技術を取り入れ、従来のアメリカ映画にはなかったサウンドの戦略によって、独自の表現を探究していくことになる。録音技術におけるそうした新たな手法は、「クローズ・マイキング [close miking]」という語で言い表すことができるだろう。クローズ・マイキングとは、ラジオ・マイクであれアフレコであれ、ブーム・マイクによる録音とは異なる仕方、マイクを音源に近接させて録音する手法である⁹。70年代後半におけるドルビー・システムの台頭に至る「第二次サウンド革命」(Schreger 1985: 348) の渦中において、イギリスに渡ったフライシャーがこうした新たなサウンドの実験に興味を持たないはずがない。

加えて重要なのは、最終的にはコロンビアの製作になる『10番街の殺人』は、当初はCBS Filmsが製作し、ジョゼフ・ローギーが監督、ジェームズ・メイソンとダーク・ボガードが主演して作られる予定だったという事実だ (“Dozier, Shpetner To Make Feature For CBS Films”)。なるほど、冤罪で絞首刑になる寸前の息子を救出しようとするストーリーの『非情の時』(Time Without Pity, 1957年) を撮って

9 無論、バックもそうしているように、ラジオ・マイクやアフレコを用いたクローズ・マイキングの効果にかんしては個々の作品の具体的な使用法に即して考察すべきである (Beck 2016: 16, 17, 61)。

いたことを考えると、本作品の制作にロージーが関心を示していたのはもっともである。この企画の少し前に、ロージーはボガード主演で『できごと』(Accident, 1967年)を撮っている。バックも指摘しているように、クロース・マイキングされた周縁部の物音や環境音の強調、リップシンクを伴わないアフレコによる会話など、この作品では様々なサウンドの実験が効果的に用いられていた(Beck 2016: 17)¹⁰。また、『非情の時』でもロージーは音の実験を行っている。主人公のマイケル・レッドグレイヴが冤罪の証言を求めて尋ねた先の部屋には無数の目覚まし時計が置かれており、強調されて聞こえる針の音は、死刑執行の瞬間が刻一刻と近づくのを知らせている。また、終盤のシーンにおいて決死の覚悟で電話をかける彼の声は、隣でわめきちらす真犯人レオ・マッカーンの重なり合う声によって妨害される。

これらロージーの作品と比較すると、『10番街の殺人』における音の設計の特性が浮かびあがってくる。この作品には極端に強調された環境音や重なり合う会話などが出てくるわけではない。むしろ、クロース・マイキングによる先述の即物的な物音は、あくまでさりげなく、事態を「客観的に」記述する語りの要素として機能している。だが、さらに重要なのは、こうした音の設計がキャラクターの微細な声にも寄り添うことになるという事実だ。バックは以下のように書いている。「クロース・マイクのテクニックにおいては、キャラクターはつぶやき、囁き、自身を省みたり、もしくはとても静かに喋るかもしれないが、私たちは完璧な鮮明さと直接性とともに関心するのである。まるで彼女が私たちの隣に立っているかのように」(Beck 2016: 16)。このように設計された様々な声たちは、具体的に作品内でどのように聞こえ、どのような意味を持つのだろうか。クリスティとエヴァンズの声および喋り方に着目したい。

2 クリスティとエヴァンズ

2.1 喋り方

クリスティとエヴァンズは、それぞれどのような存在なのだろうか。ミシェル・シオンは、古典的な映画において、台詞が明瞭に聞き取れるように話される

10 なお、『できごと』の音楽を担当しているのは「10番街の殺人」と同じジョン・ダンクワースである。

声の規範を指摘し、そうした声中心主義的な言葉の在り方を〈演劇のパロール〉[parole-théâtre]と呼んでいる。それに対して、シオンはイメージを喚起するオフの声としての〈テキストとしてのパロール〉[parole-texte]、および「もっとも映画的」で「もっとも稀な様態」である〈流出のパロール〉[parole-émanation]も提示している。〈流出のパロール〉は必ずしも物語内容とは結びつかず、「人物たちの分泌物[sécrétion]、その存在様態の補足的な一面、その輪郭の一要素」の役割を果たすとされる(Chion 1988: 98)¹¹。したがって、クリスティとエヴァンズの〈流出のパロール〉を見ていくことで、それぞれの存在様態が対比的に浮かびあがってくる。議論を先取りすれば、それぞれの存在様態に迫ることで、この作品における身体イメージと音の複雑な関係が立ち現れてくるのだ。

エヴァンズは、原作で説明されているように、幼い頃の右足の怪我が原因で充分に教育を受けておらず、読み書きができない(ケネディ 1961: 74-77)。彼がしばしば法螺を吹いたり、出任せを言ったりするのは文盲のコンプレックスと無関係ではない¹²。彼は、住む部屋を見にきたシーンでは即座に「We'll take it.」と言って決めてしまい、クリスティに対してはマネージメントの仕事に就くと嘘をついたり、父親がイタリアの伯爵であると説明したりする。2人目の子供を妊娠したと妻に告げられ喧嘩になるシーンでは、ベリルはベッドで雑誌を読んでおり、文盲という夫の弱みが強調されている。その夜、エヴァンズはバーで男たちに、妻とその友人が家で彼の帰りを待っていると、性的な意味合いを込めた出任せを言う。クリスティはそうした彼の弱みを利用し、医学書と偽ってエヴァンズに応急手当についての本を見せ、妻の「中絶手術」を承諾させようとする。エヴァンズが部屋に入ってくる前からクリスティは本を読むふりをしており、彼が腰かけているソファの隣には警官時代の制服を着た写真が立てられている。そうした状況で、穏やかな囁くような声でゆっくりと言葉を選びながら喋るクリスティは、嘘をついているにもかかわらず、相手の信用を得て「手術」の同意を引きだすこ

11 映画研究者の角井誠は、『素晴らしき放浪者』(Boudou sauvé des eaux, 1932年)におけるミシェル・シモンの特徴的な喋り方について〈流出のパロール〉概念を手がかりに論じている。角井によれば、こうした「非演劇的なパロール」の使用によって人物と環境が音響的に対比され、それぞれの「個性」が浮かびあがってくる(角井 2011: 63-64)。

12 原作ではエヴァンズの知能が「十歳か十一歳程度」だったという事実が強調されている(ケネディ 1961: 78)。だがハートは、ドライバーだった実際のエヴァンズが道路標識が読めなくても独自の土地勘を発揮して仕事をしていたという記述に着目し、単に「大人の体をした子供」ではない存在として演じたと語っている(Hurt 2016)。実際、公開当時のレビューでもエヴァンズは「読み書きの補習が必要なだけのまったく普通の男」に見えると書かれており(Canby 1971: 52)、知能が低いようには見えない。

とになる¹³。

仕事から帰宅し、ベッドで冷たくなっている妻を見たエヴァンズは、泣き崩れるしかない。妻の遺体を「処分する」というクリスティに対し、切り返したエヴァンズは驚いた表情を見せる。適切な埋葬をしてあげたいと言うと、クリスティは絞首刑になりたいのかと返す。この切り返しにおいて、相手を見つめるエヴァンズのみディアム・クロースアップが2度挿入される。目に涙を溜め、言葉を失って半ばひらいた口の端をさげたその表情は、なすすべのない状況にさらされたものとしてある。エヴァンズが寝室からダイニングに戻ると、クリスティが眼鏡を外して布で拭いている。次の眼鏡をかける動作で繋がれるのみディアム・クロースアップでは、画面外の相手を睨むような鋭い眼光が投げかけられる。クリスティの仕草は、穏やかに説き伏せるような声とともに相手を追い詰めていくのだ。それに対して、エヴァンズは手にした布（赤ん坊の涎掛けだろうか）を放り投げたり、赤ん坊の食事の準備をしたりと部屋のなかをうろうろと動き回る。エヴァンズはいちど警察に行こうと部屋の外に出かかるが、結局は部屋に戻ってクリスティの説明を聞き、ひとりで田舎に向かうことにする。クリスティが、穏やかな喋り方と、目つきや仕草で相手を追い詰めていくのに対して、エヴァンズは不安定にうろついて、涙に声を震わせて口ごもり、言葉を失って悲嘆に暮れる。

2.2 身体の動き

こうした喋り方にもなう身体の動きもまた、それぞれの存在様態を浮かびあがらせている。クリスティの様々な仕草、すなわち「手術」の約束を交わした直後、画面外のベリルに対して見せる歯をむき出しにした微笑みや、「手術」の直前に住宅の修理業者を案内しながらベリルに飲ませるための紅茶のカップを手放さずに歩く様や、実際には必要がないにもかかわらずやけに念入りに手を洗って拭く仕草は、相手に自分の嘘を信じ込ませるという目的に向けられたものだ。クリスティの身体は、何らかの目的に向けて統制されたものとしてあるのだ。よろけた先に手をついた椅子の背にかけられていたネクタイが、そのまま赤ん坊殺害の凶器となってしまうように、クリスティの仕草はつねに何らかの目的に向けた意

13 両者はともに日常的に嘘をつく存在だが、その性質は異なる。ハートは、クリスティを「嘘つき [liar]」、エヴァンズを「空想家 [fantasist]」と呼んで両者の性質を区別している (Hurt 2016)。

味を帯びてしまう。一方で、エヴァンズの動きは、どこか無駄の多い浮わつたものとしてある。右足が悪い彼は、叔母の家を出ていった直後のショットで、不安定にやや足をふらつかせながら緑一面の丘を歩いている。また、妻の妊娠が判明し喧嘩になるシーンでは、部屋のなかを歩くたびに右に左に大きく身体を揺らす。かと思えば、家の階段を難なく上ったり、クリスティに頼まれて妻の遺体を一緒に階下に運んだりもする。さらに、工場のトラックをジャンプで飛び降り、妻とともに小走りでバスに乗り込んでもいる。このようにエヴァンズの身体は、何らかの目的に向けて組織されているというよりも、不安定で調和の取れない身振りをしている¹⁴。

こうしたエヴァンズの在り方は、犯行の供述が支離滅裂と見なされてしまうことに対応している。彼は殺人犯と知らずにクリスティを庇うために、警察に対して思わず虚偽の供述を行ってしまったのだ。それに対して、クリスティは妻のエセルや警察、法廷に対していかにも理路整然とした嘘をつき続け、結局は容疑を免れることになる。法廷においてエヴァンズは、平然と嘘をつくクリスティを言葉失って呆然と見ていることしかできない。クリスティは、理路整然とした言葉や目的に向けられた仕草で相手を信用させる存在である。一方、エヴァンズは支離滅裂な発言や不安定な身振りで相手の信用を失ってしまう存在である。「クリスティがやった」のだと言っても妄言としか受けとられない状況にあって、エヴァンズは言葉を失うしかない。

それぞれのこうした在り方は、身体イメージと音とが結びつく仕方に関係している。クリスティにとって、彼を動揺させたり行為を妨害するものは画面外から聞こえる様々な音である。映画のなかでの最初の被害者ミュリエル・イーディの遺体を庭に埋めるシーンでは、犬の鳴き声が聞こえると驚いて周囲を見回す。また、バ ril の「手術」に向かおうと階段を上っていくとドアのベルが鳴って修理業者が訪れる。さらに、まさにバ ril を襲っている最中に、訪ねてきたアリスの

14 こうした不安定な重心はジョン・ハート特有の身体性でもある。ある書き手が「瀬戸際の俳優 [an actor on the edge]」(Norman 1990: 88) と評しているように、ハートの演じるキャラクターたちは往々にして何らかの危機に瀕し、しばしばよろめいたり、落下しそうになったりと、重力との戯れを見せている。『天国の門』(Heaven's Gate, 1980年) でつねに酔っ払っているビリーは、冒頭の演説のシーンでは演壇を降りるときにややよろめき、ダンスのシーンではバランスを崩して倒れそうになったり、ビリヤード室に至る階段を上る際には危うい足取りを演じたりする。『バイオレント・サタデー』(The Osterman Weekend, 1983年) のファセットは、ルドガー・ハウアー演じるタナーに「誰が糸を引いているのか? [Who's pulling your strings?]'と問われると、不敵な笑みを浮かべながらふわふわとした足取りで操り人形のような身振りをしてみせる。『ザ・シャウト』(The Shout, 1978年) のフィールディングは、よろめいたりつまづいたりしながら砂丘の斜面を歩いていく。

声が響き、慌ててドアを塞ぐ。これらの音が、目的に向けて統制されたクリスティの動きを乱している。そればかりでなく、音はクリスティの在り方に直接影響をおよぼす。エヴァンズが絞首刑で落下するときのロープの鈍い音とともに、ショットは背中に痛みをおぼえるクリスティの姿に繋がれるのだ。その身体は終盤に向けて背中や腰の痛みのために徐々に硬直化していき、部屋を失って行き着いた安宿ではこわばった背中を下にして仰向けに横たわるに至る。妻の遺体を引きずる際に拳を床について体重を支えていたように、その身体は徐々に重力に抗えないものになっていくのだ。それに対して、次節で論じるように、エヴァンズの身体においては、身体イメージへの帰属から音が逃れ去っていく瞬間がある。それぞれの存在についてより詳細に見ていくためには、声になるまえの呼吸音という要素を検証する必要がある。

3 呼吸音

3.1 身体の暗示

クロース・マイキングによる録音は、声だけでなく様々な呼吸音をもとらえている。たとえば、夫婦喧嘩の後、ベリル・エヴァンズが倒れた椅子を直して座り、息を整えるときの激しい息遣いや、ベリルがもはや生きていないことを知ったティモシー・エヴァンズがむせび泣くときの息の音などだ。映画における身体にとって、呼吸音は何を意味しているのだろうか¹⁵。シオンは、呼吸音を「客観の声 [voix-objet]」に対する「主観の声 [voix-sujet]」、すなわち〈ヴォワ・ジュ [voix-je]〉の一種に分類している (Chion 1982: 55-56)¹⁶。〈ヴォワ・ジュ〉は身体をもとめて彷徨い、「身体の暗示 [implication corporelle]」をおこなう。そして、「身体の暗示にかんする極限のケースは、会話や言葉がなく、接近して示される呼吸や、唸り声や、ため息だけがあるときに生じる」(Chion 1982: 56)。では、呼吸音は、いかにして他ではないある特定の身体を暗示するのだろうか。映画における呼

15 フライシャーの作品では、『絞殺魔』においても、身体イメージに帰属しない〈声〉や、終盤で現れる呼吸音が身体の問題として表れている (早川 2018: 13-17)。

16 「客観の声」は、残響を含んでおり距離を持って感じられる。一方、「主観の声」は残響がなく我々自身のもののように響く。『サイコ』(Psycho, 1960年)においては、前者がマリオンが金を盗んで車を運転しているときに聞こえる声であり、後者がノーマンの母親の声だとされる (Chion 1982: 55-56)。

吸をテーマにした書物のなかで、映画研究者のダビナ・クインリヴァンは『スター・ウォーズ』(Star Wars, 1977年)のダース・ベイダーの呼吸音が「生きた苦しむ人間の身体を強調している」(Quinlivan 2012: 6)と述べている。ここからわかるように、アコースメートルとは異なり、呼吸音の身体の暗示にはリップ・シンクは必要とされない。ダース・ベイダーのマスクのように明示的な記号や、息切れで胸を上下させているなど、何らかの視覚的なしるしがあればよい。

シオンは、奇しくもジョン・ハートが主人公メリックを演じた『エレファント・マン』(The Elephant Man, 1980年)における呼吸音についても書いている。シオンによれば、メリックが袋のようなものを被ってアンソニー・ホプキンス演じる博士のもとを初めて訪ねるシーンにおける息の音は「完全に音によって作られる視点」(Chion 1982: 56)であり、そこにはメリックの主観性が表れている。だが、呼吸音は、あくまでシオンのいうように身体を暗示し、あるキャラクターの主観性を提示するという機能にとどまるものなのだろうか。デヴィッド・リンチ独特の音響設計によって不穏なまでの音量に強調された呼吸音は、単なる主観性にとどまらずその空間全体の異様さを表す音響として示されてはいないだろうか。事実、のちの書物でシオンは呼吸音を「客観の声」の方に分類し直している(Chion 2017: 85)。呼吸音には、特定の身体を暗示するだけでなく、それには収まらないような特性があるのだ。それは、どのような特性なのか¹⁷。

3.2 呼吸音の無名性

まず、クリスティの身体への呼吸音の結びつきを見ておきたい。終始息が混じったような声で喋るクリスティにとって、息は声と分かちがたいものだ。彼は、呼吸音をあくまで身体を有機的に統一する声に従属させ、自らの身体に強く結びつけている。さらに、クリスティが用いる器具はガスを使った気体の「吸入器」(ケネディ 1961: 66)であり、彼の殺害方法はロープやネクタイを用いた絞殺、つまり相手の息の根を止めることだ。クリスティは“Breathe.”と言って相手を呼吸させることで、息を奪ってしまう存在である。

17 なお、ジョン・ハートが演じることになる様々なキャラクターたちの死は、しばしば呼吸の主題をともなって表れている。たとえば『バイオレント・サタデー』の捜査官ファセットは、ラストで撃たれると壁に半身寄りかかり、息を絞り出すように事切れる。あるいは『エレファント・マン』のジョン・メリックは、横たわることで窒息するという道を選ぶ。さらに『ミッドナイト・エクスプレス』(Midnight Express, 1978年)の息混じりの力無い声で喋る麻薬中毒者マックスは、死を迎える様子は直接描かれないうえに、衰弱してもはや喋ることもできない虫の息になっている。

息の音がクリスティの身体に結びつく様子は、以下のショットでも表れる。まず、ベリル殺害に及ぶ直前、激しい息遣いで、彼は薬品を入れてある扉の鏡で自分の顔を見つめる。口元をはっきりと震わせながら、カメラはズームしてクローズアップになり、その息が紛れもなくクリスティのものであることが示される。また、法廷でエヴァンズの有罪が確定した直後のショットでは、絞りだすように息を吐くクリスティにカメラはズームしていく。泣いているように見えなくもないが、顔を伏せていて目元が映らないため泣いているのかどうかは判別できない。むしろ身体を震わせたその様子は、発作あるいは過呼吸のような状態に陥っているように見える¹⁸。さらに、ラストショットでは、フォーカスが外れたクリスティのクローズアップがストップ・モーションで示され、そこに息の音が重なって響くことになる。これらのショットにおける呼吸音は、激しい身体の動きやカメラのズームによって、クリスティの身体を暗示している。

一方で、特定の身体の暗示にとどまらない息の音も聞こえている。まず、クリスティがベリル・エヴァンズを襲うシーンを見ておく。クリスティがベリルに地面に横たわるように言うと、カメラは上昇し、立っているクリスティと横たわるベリルを同一フレーム内にとらえる¹⁹。白いレースのカーテンが揺れる窓の外からは、アフレコの車の音が微かに聞こえている。カットが変わると、今度はロー・ポジションから、2人を捉えるショットになる²⁰。その後、二人は肩なめの切り返しになり、ベリルが事態の異常さを察知した表情を見せるクローズアップ、そしてクリスティの異様な形相のクローズアップと続く。ティルザ・ウェイクフィールドが「クリスティの不規則な息遣い [ragged breathing] が我々の耳に大きく聞こえ、ほとんど我々自身の口から出ている音のように近い」(Wakefield 2016: 6) と書いているように、息遣いの音が大きく聞こえている。それは息混じりの声を発しているクリスティが息継ぎをする音だ。一方で、吸入器で口を塞が

18 ブルーレイ・ディスクの英語字幕には「嗚咽 [sobbing]」と表示される。また、ある書き手は、このシーンについて「ティムが有罪判決を受けたとき、クリスティは泣くのである。安心して、そしておそらく、彼自身の断罪を確信して、その両方の状態で」(Cetti 2003: 447)と記している。だが、ショットを見る限り必ずしも泣いているとは言えない。

19 黒沢清と蓮實重彦は、立っている人物と寝ている人物を同一フレームに入れてしまうフライシャー特有の斜め俯瞰ショットについて指摘している(黒沢ほか 2008: 205-7)。このシーンはセットであるため、フライシャーと撮影のデニス・クーブは壁や天井や床を外して撮っていると思われる。

20 ジュディ・ギーンソンはインタビューにおいて、ここでの2つのショットについて「とても高いアングルからのショットと、低いアングルからのショット。これぞフライシャーだ [‘That’s pure Fleischer’]」と発言し、さらに白いカーテンが揺れていることも言及しており、自ら出演したこのシーンの空間設計について鋭い感性を発揮している(Fischer 2016)。

れたベリルが深呼吸をするのに応じて聞こえる音は、ベリルの身体を暗示している。しかし、クリスティの身体に強く結びついた息継ぎの音とはやや異なる。何が異なるのだろうか。ここでの呼吸音は、ティモシー・エヴァンスの処刑シーンにおける落下の直前に聞こえる音と同質のものと思われる。その音は、エヴァンズの頭に被せられた白い布が呼吸に合わせて揺れるときに重ねられている。

これらの呼吸音の特性を考える手がかりとして、『エイリアン』(Alien, 1979年)のあるシーンに言及したい。ジョン・ハート演じる乗組員ケインはフェイスハガーと呼ばれるエイリアンに顔を覆われ、呼吸器系を乗っ取られる²¹。医療機器のうえに横たわるケインの胸が上下するのに合わせて、空間全体を漂うように息の音が重ねられる。この呼吸音はケインの身体を暗示してはいるが、実のところケインとフェイスハガーの身体の境界は曖昧であり、どちらの身体からこの音が発せられているのかを言うことはできない。要するに、呼吸音は声とは異なり、誰のものかを識別することがきわめて困難な音なのである。ベリルやティモシー・エヴァンズの息に重ねられる音は、彼らの身体を暗示しながらも、同時に誰のものでもないような音としてある。一方で、クリスティはそのような音をも、自らの身体に結びつけようとするのだ。呼吸音には、個別化された主体としての身体を逃れていくような特性があるのではないか。

以下のショットに鍵がある。それは、エヴァンズとクリスティがベリルの遺体を階下に運び入れるシーンにおいて、部屋から出てくる2人を踊り場からとらえたショットである。先に部屋から出てきたエヴァンズは、初めは少し息を切らししているように見えるが、すぐに落ち着いて、部屋から出てきたクリスティにベリルの結婚指輪を渡されると、それを見つめる。画面右にいるクリスティは息を切らし、階段の手すりに手を置く。このとき、ふたつの呼吸音が聞こえている。ひとつは、息を切らし、息混じりに喋るクリスティに結びついている。だが問題はもうひとつの呼吸音である。ラジオ・マイクで録音された音なのかアフレコで加えられた音なのかは判然としないが、クロース・マイキングによる録音と思われる

21 そもそもこの作品およびシリーズはフェミニズム映画理論の論者たちによって積極的に論じられてきた経緯があるが、しばしば着目されたのは消化器系の主題であった。たとえば、ハートの伝記において「私がやった他の何にも増して、おそらくそれによってより多くの人が私のことを知った」(Nathan 1986: 150)と書かれているほど有名な、ケインの体内からチェストバスターと呼ばれるエイリアンが誕生するシーンにかんして、バーバラ・クリードはエイリアンがケインの「腹 [stomach]」から出てくることに着目している (Creed 1990: 130)。しかし、完成した作品のテキスト上で示されているのは消化器系の異常ではなく、むしろ呼吸器系の異常なのだ。これについては、別の機会にあらためて論じたい。

るこの呼吸音は、エヴァンズの身体に結びついて聞こえないのだ。

それはなぜだろうか。エヴァンズは息を切らす仕草などはしておらず、言葉を失って呆然としている。つまり、身体を指し示すための視覚的な要素が欠如していることがひとつの要因だろう。しかし、何度も繰り返しのショットに耳をすますと、クリスティが“You better go to finish feeding her.”と言った直後に、低い唸り声のような息の音が一瞬聞き取れるはずだ。明らかにクリスティの呼吸音とは異なるこの息の音に被さるようにして、なんとエヴァンズが喋り始める。つまり、この息の音は誰のものでもないのだ²²。個別化された主体をもつクリスティの身体に結びつけられた呼吸音に対して、ここで聞こえるもうひとつの息の音は、個別化された主体から逃れていくノイズのようなものとして表れている。このノイズのような呼吸音は、アコースメートル、すなわち個別化された主体の「死すべき運命」から逸脱して彷徨う声とはどのように異なるのだろうか。そこには、匿名性と無名性の違いがある。アコースメートルは、たとえ最終的に誰の声であるかが明らかにならなかったとしても、声である以上つねに誰かの声帯を通過した固有の響きをもつ。それはあくまで、匿名的な誰かの声である。一方、呼吸音は誰のものかを識別すること自体がきわめて困難であり、原理的に無名のものだと言えるだろう²³。それは、即物的であり、誰のものでもあることが出来るような音である。呼吸音は原理的に「死すべき運命」の身体から逃れており、独自の生命を生きる音なのである。

したがって、このショットにおける呼吸音は身体を暗示するにとどまらず、あくまで映像と音の分裂を際立たせている。クリスティの有機的な身体が「死すべき運命」をたどることになる一方で、この呼吸音は特定の身体を暗示することもなく、独自の生命を生き、ショットの終わりとともに消える。それは無名の生命のしるしである。意味を志向する声をまとうことで統一された身体を保持し、徐々にその身体をこわばらせながら「死すべき運命」を全うするクリスティの傍らで、声になるまえの呼吸音はあくまで無名の生命のしるしとして響き、「死すべき運命」から逃れつづけるのである。

22 無論、これは偶然、事故のようにして記録された音の可能性がある。しかし、ここで問題にしたいのは、あくまで実際に映っているものや聞こえるもののテキストにおける意味作用である。テキストは作り手の意図に還元されるものではなく、偶然であるか否かも問題とならない。

23 もっとも、ダース・ベイダーの場合のように、極端に個性的な呼吸音というものも存在するだろう。しかし、取りあげたショットにおいて、声に混じったクリスティの呼吸音に重ねられる息の音は、なんらかの「個性」をもたない無名の音として聞こえている。

結論

映像と音との関係の具体的な分析を通じて、『10番街の殺人』における身体の在り方について論じてきた。まず、本作品における即物的な音の使用法を確認しつつ、クロース・マイキングが導入される歴史的な経緯を概観し、そのなかでの本作品の「客観的」なアプローチを指摘した。そのうえで、シオンの〈流出のパロール〉概念を手がかりに、理路整然として目的を志向するクリスティと支離滅裂で不安定なエヴァンズというそれぞれの存在様態を論じた。そして、あくまで声によって統制された身体に結びつくクリスティの息遣いに対して、エヴァンズの身体を暗示することから逃れていく無名の音としての呼吸音が表れていることを明らかにした。呼吸音は原理的に、個別化された主体の「死すべき運命」をもつ身体から逃れている。それは独自の生命を生きる音、無名の生命のしるしであり、身体を暗示するにとどまらず、あくまで映像と音の分裂を際立たせるのだ。

ところで、呼吸音という要素は、映画における身体が個別化された主体として成立するメカニズムの隙間を突いていると考えられる。『絞殺魔』がそうであったように（早川 2018: 15-18）、フライシャーの作品には、身体の主体化という事態が様々なかたちで示されているのではないか。だとすれば、それを多角的に検証することで、フライシャー作品の新たな側面に迫ることができると思われる。フライシャーは『10番街の殺人』の後イギリスで『見えない恐怖』（*See No Evil*, 1971年）を、スペインで『ラスト・ラン』（*The Last Run*, 1971年）を撮りアメリカへ戻っていく。こうした流れのなかで、映画における身体の主体化という問題がどのようなかたちで示されていたのか、音の設計の変化も含め、さらなる調査が必要だろう。

【付記】

本論文は日本映像学会 2017年度第2回（通算第17回）映像テキスト分析研究会（2018年1月20日、早稲田大学）での研究発表を発展させたものである。また、立教大学学術推進特別重点資金（立教SFR）の研究成果の一部でもある。匿名の査読者の方々、貴重なコメントをくださった方々に心より感謝申し上げます。

- Attenborough, Richard, 2016, "Sir Richard Attenborough Interview" *10 Rillington Place*, Blu-ray, Directed by Richard Fleischer, London: Powerhouse Films Ltd..
- Beck, Jay, 2016, *Designing Sound: Audiovisual Aesthetics in 1970s American Cinema*, New Brunswick, NJ: Rutgers UP.
- Bourgoin, Stéphane, 1986, *Richard Fleischer*, Paris: Edilig.
- Canby, Vincent, 1971, "Screen: A Portrait of John Christie, the Murderer" *New York Times*, 13 May, p.52.
- Cetti, Robert, 2003, *Serial Killer Cinema: An Analytical Filmography with an Introduction*, Jefferson, NC: McFarland & Co..
- Chion, Michel, 1982, *La voix au cinéma*, Paris: Éditions de l'Étoile.
- Chion, Michel, 1988, *La toile trouée*, Paris: Éditions de l'Étoile.
- Chion, Michel, 2017, *L'audio-vision*, 4e édition, Paris: Armand Colin.
- Creed, Barbara, 1990, "Alien and the Monstrous-Feminine," in *Alien Zone: Cultural Theory and Contemporary Science Fiction Cinema*, ed. Annette Kuhn, London: Verso, pp.128-141.
- Dahlstrom, Daniel O., 2013, *The Heidegger Dictionary*, New York: Bloomsbury.
- メアリ・アン・ドーン、1999、「映画における声——身体と空間の分節」松田英男訳、岩本憲児・武田潔・斉藤綾子編『「新」映画理論集成②——知覚／表象／読解』フィルムアート社：312-327。
- "Dozier, Shpetner To Make Feature For CBS Films" 1968, *Daily Variety*, 26 March, p.1.
- Earnshaw, Antony Robert, 2017, "Taboo: Why Are Real-life British Serial Killers Rarely Represented on Film?," MA, Sheffield Hallam University.
- Fischer, Robert, 2016, "Being Beryl" *10 Rillington Place*, Blu-ray, Directed by Richard Fleischer, London: Powerhouse Films Ltd..
- Fleischer, Richard, 1970, "Don't Throw Them Away" *Films and Filming*, December 17 (3) : 20-25.
- Fleischer, Richard, 1993, *Just Tell Me When to Cry: Encounters with the Greats, Near-greats and Ingrates of Hollywood*, London: Souvenir Press.
- Geeson, Judy, Lem Dobbs and Nick Redman, 2016, "Audio Commentary" *10 Rillington Place*, Blu-ray, Directed by Richard Fleischer, London: Powerhouse Films Ltd..
- Graham, Sheila, 1970, "10 Rillington Place" *Des Moines Tribune*, 4 June, p.25.
- 早川由真、2018、「白の存在——リチャード・フライシャー『絞殺魔』におけるカーティス／デサルヴォの身体」、『映像学』99: 5-24。
- Hurt, John, 2016, "Audio Commentary" *10 Rillington Place*, Blu-ray, Directed by Richard Fleischer, London: Powerhouse Films Ltd..
- Jones, Emma L. and Neil Pemberton, 2014, "Ten Rillington Place and the Changing Politics of Abortion in Modern Britain" *The Historical Journal*, 57 (4) : 1085-1109.
- L・ケネディ、1961、『処刑された被害者——リリントン・プレース殺人事件』新庄哲夫訳、新潮社。
- 黒沢清・蓮實重彦、2008、「リチャード・フライシャー追悼」、黒沢清『恐怖の対談——映画のもっとこわい話』青土社。
- Nathan, David, 1986, *John Hurt: An Actor's Progress*, London: W.H.Allen.
- Norman, Michael, 1990, "John Hurt, Always in Character: His Pained Look Has Been Perfect for Playing Men on the Edge So Has His Life" *New York Times*, 2 December, p.55.
- Quinlivan, Davina, 2012, *The Place of Breath in Cinema*, Edinburgh: Edinburgh UP.

- Schreger, Charles, 1985, "Altman, Dolby, and the Second Sound Revolution," in *Film Sound: Theory and Practice*, ed. Elisabeth Weis and John Belton, New York: Columbia UP, pp.348-355.
- Spadoni, Robert, 2007, *Uncanny Bodies: The Coming of Sound Film and the Origins of the Horror Genre*, Berkeley: University of California Press.
- 角井誠、2011、「「個性」的表現の探求——トーキー初期におけるジャン・ルノワールの演技論」、『演劇映像学』2011（1）：55-74.
- Wakefield, Thirza, 2016, "The House of Death" *10 Rillington Place*, Blu-ray, Directed by Richard Fleischer, London: Powerhouse Films Ltd..